مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

ملكية النص وسلطة القراءة (بين الواقع الأدبي والممارسة النقدية)

The text ownership and reading power (Between literary reality and criticism practice)

بن حميدة غوثي*، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر. benhamidagh16@gmail.com
العرابي لخضر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر.arabarabi@yahoo.com

تاريخ المقال
الإرسال:2021/05/05 القبول:2021/11/26 النشر:2022/05/15

الكلمات المفتاحية
الإبداع التلقي، الفهم، الكفاءة، التعسف.

ملخص البحث

لقد تبوأ المتلقي في إطار نظريات القراءة المعاصرة مكانة بدت وكأنها تسمو على مكانة المبدع. وجعلته يتحرّر من كل القيود والضوابط بما أباحت له من إمكانات التعسّف والتقوّل على النص. بيد أن الواقع الأدبي يُؤكّد أن للنص الأدبي انتماء واحد هو انتماء لمبدعه، وهو بناء لغوي مشروط بظروف إبداعه.

إن القراءة الجادّة في أسمى تجلّياتها، والفهم الجيّد للنصوص الأدبية لا يتحقّقان إلا بامتلاك الكفاءة اللازمة لإدراك العلاقة بين النص وصاحبه. وما تعدّد القراءات إلا تعدّد في الآليات، وتفاوت في الكفاءات، وتضارب في المواقف والإيديولوجيات.

Keywords

Creativity، Reception، Understanding، competence، Abuse.

Abstract

That of the creator. In terms of it have allowed him the authority that made him deregulation and the possibility of abuse over the text, with what it does not contain, although the literary reality affirms that, the literary text has one affiliation, which is that of its creator. In addition to the fact that the literary text is a linguistic structure, it depends on the circumstances of its creation.

The Serious reading with its highest manifestations, as well the good understanding of literary texts can only be achieved by possessing the necessary competence in understanding the relationship between the text and its owner. As for the multiplicity of readings, it is nothing more than a multiplicity of reading tools, disparity in competencies and conflict of attitudes and ideologies

* المؤلف المرسل

1-مقدمة (مكانة المبدع عبر التاريخ):

المسرح، الشعر، الخطابة والقصص و ...ألوان فنية وأجناس أدبية وإن كانت تختلف في عديد الخصائص والأساليب فهي تتّفق وتلتقي عند مادتها الأساسية التي هي الكلمة، مادة اكتسبت في إطارها ومن خلالها قدرا جليلا وشأنا رفيعا، فهي تصنع الأفراد وتحرك الهمم، وتبني الشعوب والمجتمعات، وتدخل في تأسيس حضارات الأمم.

ولقد كان "عمر بن الخطاب" رضي الله عنه يقول: «تحفظوا الأشعار، وطالعوا الأخبار، فإن الشعر يدعو إلى مكارم الأخلاق، ويعلم محاسن الأعمال، ويبعث على جميل الأفعال، ويفتق الفطنة، ويشحذ القريحة...وينهى عن الأخلاق الدنيئة، ويزجر عن مواقعة الرِّيَب، ويحُض على معالي الرُتب» (العلوي، 1974)

وقال الفيلسوف والمسرحي الفرنسي "فولتير": «في المسرح وحده تجتمع الأمة ويتكوّن فكر الشباب وذوقه، وإلى المسرح يفد الأجانب ليتعلّموا لغتنا...إنه مدرسة دائمة لتعلّم الفضيلة» (حرب م.، 2017).

فالكلمة في مستوى هذا التوظيف تنتقل من الوصف العادي المُتداول بين عامة الناس في حياتهم اليومية للتعبير عن أغراضهم، إلى مستوًى راقي (فني)، لتصير أداة فئة خاصّة، فئة الأدباء والشعراء والخطباء، أولئك الذين يُسخِّرون باعهم اللغوي في نظم الأشعار ،وصياغة الخطب، ورسم مشاهد القصص والروايات، لغايات تمتاز بالسمو وتتّصف بالنبل كونها تروم التربية، أو التوعية والإصلاح، أو الدعوة إلى كلمة جامعة، أو نقد ظاهرة سيئة أو سلبية...وما شابه ذلك من الموضوعات المختلفة والمتنوعة التي يكون لها ارتباط أكيد بأحوال البيئة والمجتمع والعصر، وحتى شخص الأديب الكاتب، أو الشاعر أو الخطيب.

فكم من كلمة حكيمة حرّكت همم الغافلين النائمين، وكم من كلمة رقيقة هيّجت العواطف وجعلت الناس يلتفّون حول قائلها، وكم من كلمة لا يزال البعض يتسلّى بها حين فراغهم، ويؤنس بها البعض وحشتهم، ويرويها البعض لأطفاله حين نومهم، وينشدها البعض حين سعادتهم وأفراحهم، ويجد فيها البعض ملاذا من همومهم ومآسيهم وحسراتهم، ويستشهد بها البعض حين كلامهم ومناظراتهم وعلى متون دراساتهم وأبحاثهم، وينقّب فيها البعض عن التاريخ، أو الفكر وأحوال الثقافة خلال حقبة أدبرت وعصر ولّى، أو حضارة اندثرت وبادت.

لكن وعلى الرغم من كل هذه الخدمات الجليلة التي تقدّمها النصوص الأدبية للبشرية إلا أننا وجدنا مكانة أصحابها بين مدّ وجزر مُذ عرف الإنسان الأدب، يُكرمون تارة، ويُهمّشون تارة، وتارة أخرى يُهانون.

لقد طردهم (الأستاذ) "أفلاطون" من جمهوريته لأنهم فنانون، والفن عنده «قائم على المحاكاة، بعيد عن الحقيقة»" (زكريا، 2004) ولأن فلسفته المثالية تقوم على الوعي الذي هو «أسبق في الوجود عنده من المادة» (ماضي، 1984) ولأن «الكون عنده مقسّم إلى عوالم ثلاث: مثالي، ومحسوس، وطبيعي مادي، فالأول عالم الأفكار، وأما العالم الطبيعي أو الموجودات فهو مجرّد صورة مشوّهة وزائفة لعالم المثل» (ماضي، 1984). ولأنهم (الفنانون) «لا يتحمّلون مسؤولية ما يقولون، ولأن فنّهم ضئيل القيمة باعتبار أنه نسخة من الدرجة الثالثة» (الخطيب و بسطاويسي، 2001).

ثم أنصفهم (التلميذ) حين اعتبر المحاكاة «ميزة فطرية يمتلكها الإنسان منذ طفولته، والإنسان يختلف

عن سائر المخلوقات بكونه الأكثر استعدادا للمحاكاة التي بفضلها يكتسب معارفه الأولى» (أرسطو، 2001) وحين اعتبر هذه المحاكاة ليست نقلا فقط، بل المبدع حين ينقل فهو يتصرّف فيما ينقل» (ماضي، 1984)، وأقرّ حينها «أن الشعر مثالي، وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة الإنسانية» (ماضي، 1984)

وكان العرب بين هذا وذاك، فأكرموهم أي تكريم، وبجّلوهم أي تبجيل، فأقاموا الولائم والأعراس متى نبغ فيهم أحد. وعدّوا الشعر ديوانهم. ومن جهتهم (الشعراء) قابلوا هذا الصنيع بالذّوْد عن قبائلهم وعشائرهم، فكانوا لسان حالها. ففي الحرب منعوها، وفي السلم تغنوا بأمجادها ومآثرها وأيامها، ولم يتخلّوا عنها في أحلك الظروف وإن خالف بعضهم أنظمتها وسادتها وأشرافها، فظلّوا أوفياء لانتماءاتهم فكان صنيع أغلبهم كصنيع "ابن الصمّة" وقد خرج عن عشيرته وفضّل حياة الصعلكة: وما أنا إلا من غزيّة إن غوت***غويت وإن ترشد غزيّة أرشد.

وحين أنزل الله تعالى كتابه على نبيّه المصطفى صلى الله عليه وسلّم، قام الشعراء والخطباء للدعوة مع من دعا إلى الدين الجديد، فدافعوا عنه مع من دافع، وكانوا بالمرصاد لكل لسان عنيد تمسّك بالشرك والضلال، أو حاول النيل من المبعوث رحمة للعالمين. وساهموا في نشر الدعوة التي غيّرت مجرى حياة البشرية وأخرجها من الظّلمات إلى النور.

ولما جُمعت الأشعار في إطار جمع اللغة العربية «...صنّفوا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام، فنزّلوهم منازلهم واحتجوا لكل شاعر بما وجدوا له من حُجّة، وما قال فيه العلماء...» (الجمحي)

فكان النسب عاملا في تقديم شاعر وتأخير آخر، ففي ذكر عمرو بن كلثوم لدى بن قتيبة: «...على الرغم من أنه كان سيّد قومه، وجدناه ينقب في نسبه، ...فجدّه من أمّه هو المهلهل بن ربيعة، وعمهما كليب وائل أعزّ العرب، وبعلها كلثوم بن مالك بن عتاب أفرس العرب» (الجمحي) «وهذا عمرو بن شأس كان ذا قدر وشرف ومنزلة من قومه...» (الجمحي)و«...كانت أخت طرفة بن العبد عند عمرو بن بشر بن مرثّد، وكان عمرو سيّد زمانه...» (ابن قتيبة). و«...حسّان بن ثابت كان أبوه ثابت بن المنذر بن حرّام من سادة قومه وأشرافهم...» (الجمحي)

وكان لعامل الوراثة دور في تصنيفهم «...فلم يزل في ولد زهير شعر ولم يتّصل لولد أحد من الإسلاميين ما اتصل في ولد جرير» (الجمحي) وقد أحصى "ابن قتيبة" خمسة شعراء من عائلة زهير بن أبي سلمى وهم: «...أبو سلمى ربيعة بن ريّاح المزنّي وهو والد زهير وهو شاعر، ثم جاء من بعده زهير ثم كان كعب بن زهير ثم كان عقبة بن كعب، ثم كان العوام بن عقبة وكلهم شعراء» (ابن قتيبة)

كما رُتّبوا لأخلاقهم «...فكان من الشعراء من يتألّه في جاهليته، ويتعفّف في شعره، ولا يستهر بالفواحش، ولا يتهكّم في الهجاء...» (الزيدي)

وقالوا هذا يُحتج بشعره وهذا لا يُحتج به «...ففي الشعر مصنوع مفتعل لا خير فيه، ولا حُجّة في عربيَّته، ولا أدب يُستفاد، ولا معنى يُستخرج، ولا مثل يُضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر مُعجِب، ولا نسيب مُستطرَف...» (الجمحي) فرُتبوا وفق جملة من المعايير بين فحل، وخنذيذ، ومفلق. ومطبوع ومتكلّف...، ولقّب بعضهم بالفيلسوف، وجعلوا منهم الفارس والأمير. واتُّهم بعضهم بالكفر والزندقة، واتهم آخرون بالسرقة...

2-علمنة الأدب والنقد (استئثار المبدع بالدرس النقدي):

إن المتتبع لمسار النقد الأدبي عموما لا بدّ أن يبلغ مرحلة كان المبدع فيها يمثل الفاعل الوحيد في

العملية الإبداعية وفعل القراءة على حدٍّ سواء، وحجر الأساس في فهم النصوص وإدراك معانيها مع كل ما صاحب هذه المرحلة من اختلالات.

مرحلة لاحت في الأفق مع مطلع القرن العشرين حيث عرفت (أوربا) حركة علمية واسعة في مجال العلوم الإنسانية (علم التاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع...)، وحتى بعض الحركات والتيارات التي حاولت اعتلاء ظهر الإبداع الأدبي وأكتاف المبدعين خدمة لبعض الأفكار والإيديولوجيات، حركة علمية وفكرية سرعان ما ألقت بظلالها على عالم الفن والإبداع انتهت بجملة من المفاهيم تحوّلت فيما بعد إلى نظريات تهتم بدراسة النصوص الأدبية وتحليلها وفق نظرة كل علم أو فكر.

لقد كانت أسس القراءة في ضوء هذه النظريات ترتكز على طرف واحد من ثالوث العملية الإبداعية هو المؤلف، أسس بُنيت على الظروف المرتبطة بالبيئة والعصر والتاريخ الذي ينحدر منها المبدع والنص على حدٍّ سواء، أو الملابسات والخلفيات النفسية المرتبطة بشخص بالمبدع.

فحين قال "تين" بأن: «الفن جوهر التاريخ وخلاصته» (أبوريان، 1964) «صار النص يُمثل الرصيد الحضاري، ومادته التي تُغذّيه بوقود حياته وبقائه» (الغذّامي، 1997) وصار التقييم ينصب على البساط الممتد خارج النص، تحوّلت الأنظار نحو الأدباء والشعراء، يتقصّون أخبارهم ويبحثون في ظروف حياتهم ومجتمعاتهم وبيئاتهم، وكل ما قد يُعين على فهم أفكارهم، والشعور بشعورهم، «حتى جعلوا النص وثيقة تاريخية تدل على زمنها، أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها» (الغذّامي، 1997)باعتبارها الدوافع والغايات لإنشاء النصوص، وعناصرها التي لا تُفهم إلا من خلالها وفي إطارها، بل وكان اهتمامهم بالكاتب أكثر من اهتمامهم بالنص لدرجة صارت معها نية الكاتب أساسا لتفسير النصوص كما عبّر عن ذلك "هيرتش" بقوله: «إنه لا يمكننا أن نتكلم عن تفسير قاطع على الإطلاق إلا إذا افترضنا وجود نية للمؤلف لتحكم ذلك التفسير» (الغذّامي، 1997)

واتُّهم البعض بالهوس والجنون، ظنّا منهم أن الأدب ما هو إلا تعبير عن رغبات مكبوتة ارتطمت بجدار الأعراف والتقاليد والمعتقد. وظنّ البعض بأنه لا يعدو أن يكون تجلّيات نفسية شاذّة، فراح يفتّش عن أسبابها ومسبّباتها، فبلغ الأمر بالبعض أن أساء إلى بعضهم، فاتُّهم البعض بالنرجسيّة، واتُّهم آخرون بالشذوذ، ونُعت آخرون بالهوس والجنون... فكاد مع هذه الأفكار أن يضيع جوهر الأدب بين متطلّبات الهُو، وأوامر وانتقادات الأنا الأعلى، والأحلام، والعُقد النفسية.

وعلى العموم فإن هذه النظريات جعلت من المبدع أساس القراءة والفهم، فهو صاحب النص، ولابد من العودة إليه في كل خطوة من خطوات القراءة، والوقوف على كل جزئية من جزئيات حياته وبيئته وعصره، وهي نظريات -كما قلنا ضاع معها جوهر الأدب أو كاد-على الأقل هذا ما وسمه بها معارضوها، حيث تحول معها النص الأدبي إلى وثيقة تاريخية لاستخلاص أحوال البيئة والعصر والمجتمع أو بعض من جوانبها، أو شهادة تدلّ على نفسية صاحبه أحيانا أخرى.

3-الأدبية الشكلانية والدرس اللغوي الحديث (إزاحة المبدع عن نصّه):

لقد شكّلت الاختلالات التي ميزت المناهج السياقية (المنهج التاريخي، المنهج الاجتماعي، والنفسي) القاعدة التي أسّست لفكرة ضرورة الالتفات إلى الإبداع، التفاتة صار معها فعل القراءة يولي عناية بالغة بعناصر النص الأدبي وتراكيبه الداخلية، وكانت أولى بوادر هذه الوجهة مع الشكلانية الروسية بزعامة

"رومان جاكوبسون"، والتي عدّت "أدبية الأدب" -وهي الفكرة التي تبناها-ثورة شرسة على المناهج السياقية السالفة.

ثم تطوّرت هذه الفكرة بالتفاعل مع ما أنتجت الدراسات اللسانية الحديثة من أفكار ونظريات على يد "فرديناند دي سوسير" وتلامذته ومن تأثر بدروسه لتنتج الفكرة (البنيوية) مع الناقد الفرنسي "رولان بارث" وآخرين ممن واصلوا المسير في نفس الاتجاه ليخلصوا في الأخير إلى ضرورة إزاحة المؤلف عن نصّه وتجريده من سلطته كطرف فاعل في عملية القراءة، والتشديد على النص الأدبي وتجاهل كل ما يقع خارجه، بحيث لا يجوز الخروج عن إطار نسيجه اللغوي.

لقد صارت القراءة مع البنيوية لا تحفل إلا بدراسة وتشريح النص وفق ما تقول اللغة واللغة فقط، بل وأبعد من هذا كما يذهب "بارث" في اعتقاده: (أن ميلاد القارئ ينبغي أن يحدث على حساب موت المؤلّف).

وبعد (مراسيم الدفن وقبول التعازي!!) انتقل الدرس النقدي (من المبدع إلى النص) مع ما عرفته البنيوية من تفرّعات لاختلاف أدواتها وآلياتها الإجرائية وتنوعها، لينتقل بعد ذلك إلى الاهتمام بالمتلقي والتنظير لنشاط القراءة. و(أقيم حفل) تنصيب القارئ سيّدا وملكا على النص وفق أفكار: (القارئ شريك للمبدع في إنشاء النص، المتلقي شريك للمؤلّف في إنتاج المعني، القارئ من يحكم على النص، لم يُكتب النص إلا من أجل القارئ، المؤلف يكتب النص ويتركه سابحا في فضاء اللغة إلى أن يأتي قارئ فيُقرّر حقيقته)، وأخرى زخرت بها البحوث والدراسات النقدية المعاصرة...عبارات نقدية أوجدها الفكر البنيوي وتبنّتها نظرية القراءة وطوّرتها، حتى أن أحدهم برّر هذه الأفكار من خلال تساءله عن وظيفة القارئ تساءل يومئ بأحقيته واستحقاقه لهذا التتويج قائلا: «من ذا الذي يحكُم على قيمة النص بصفة عامّة؟» (مرتاض، 2011) ثم يجيب: «بأن الذي يقيِّم النص هو القارئ المستوعب له، وهذا يعني أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، وهو شريك مشروع لأن النص لم يكتب إلاّ من أجله» (مرتاض، 2011)

إلى هنا يبقى الأمر مُستساغ ومقبول إلى حدٍّ ما مع التحفظ على شراكة القارئ للمؤلف في تشكيل المعنى، لأن المعنى هنا يُمكن فهمه على وجهين:

معنىً رامه المؤلف أثناء الكتابة في حواره مع قارئه كون النص ينطوي على قصد ويحمل رسالة، وهذا الوجه صحيح مقبول.

ومعنىً سيؤول إليه فهم المتلقي وهو يمارس نشاط القراءة بعد أن يفرغ المؤلف من الكتابة حيث يفقد سلطته على نصّه -بتعبير البنيويين-وهو أمر لا يُمكن إقراره أو الجزم به لأنه ليس بالضرورة أن يتطابق فهم المتلقي مع مقاصد المؤلّف لأسباب موضوعية وأخرى ذاتية.

وعموما فإن المكانة التي أصبح المتلقي يحظى بها في الدراسات النقدية المعاصرة بوّأته مكانة بدت وكأنها تسمو على مكانة المبدع، بل وكادت تسلب المبدع نصّه، وهو صاحب اللغة البديعة المبتكرة، وصاحب التجربة الحية، وصاحب الفكر والخيال والعواطف، وصاحب النص عموما فهو لا يُنسب الأول والأخير إلا إليه.

فكيف حصل المتلقي على هذه المكانة؟ وما سبب التعسّف الممارس في حق المبدع في نظريات النقد المعاصرة؟

4-نظريات القراءة (استئثار القارئ بالدرس النقدي):

إن التنظير للقراءة يعود للأهمية التي حظي بها المتلقي في النقد الحديث والمعاصر، وقد ظهر في الغرب

بفعل منظِّرين اهتموا بالقارئ وبالعوامل المؤثرة في قراءته، وكان هذا بعد التراجع الذي عرفته البنيوية كفاعلية نقدية، مثَّلت في أول عهدها ثورة على المناهج السياقية التي اشتغلت بالمبدع وبالسياقات الخارجية للنص.

لقد أخذت لفظة (القراءة)تزيح تدريجيا مصطلح (النقد) عن عالم عمّر فيه ردحا من الزمن كوسم لعلم الأدب، و«صارت نظرية التلقي اليوم من أكثر نظريات الأدب أهمية وأشدّها صلة بجودة الأدب، فالمتلقي هو من يُحدّد أبعاد تلك الجودة من خلال تأثير الصورة الأدبية فيه، والعمل الأدبي جوهرا وحقيقة أثر وتأثير. فإذا امتلك زمام تأثيره في متلقيه فقد حقّق للأدب أدبيته، ومنح النصوص قيمة عالية، ووفّر لها فرص البقاء والخلود عبر العصور، فخلود الأعمال الأدبية إنما هو خلودها في نفوس متلقيها» (المبارك، 1999).

ولعلّ أول ما ظهرت هذه الفكرة -يذكر الدكتور "حسن مصطفى سحلول" في كتابه: "نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها" في ألمانيا على يد أفراد (مدرسة كوستانس) خلال العقد السابع من القرن الماضي، حيث انتقل اهتمام الدراسات النقدية من البحث في الروابط والعلاقات القائمة بين النص ومبدعه إلى البحث في علاقة القارئ بالنص، غير أن هذه المدرسة-يقول الدكتور-: تنقسم إلى تيّارين أو منهجين:«...الأول يُعنى بعلم جمال التلقي، ويمثله "ياوس" (Hans Robert Jaus)، والثاني يهتم بفرضيّة القارئ الضمني أو القارئ المستتر، ويقوده "آيزر" (Wolfgang Iser)...

... فـ "ياوس" يرى: «أن العمل الأدبي لا يفرض نفسه ولا يستمر في الحياة إلا من خلال جمهور ما، لذلك فتاريخ الأدب هو تاريخ جماهير القراء المتتابعة. وبما أن الأدب هو نشاط تواصلي فإنه ينبغي أن نحلل الأدب من خلال الآثار التي يتركها على مجموعة المعايير الاجتماعية» (سحلول، 2011) مشيرا إلى «...وجود وسيط خطير بين هذين القطبين (المتلقي والنص) يتمثل فيما أسماه بـ " أفق الانتظار". فنحن لا نقرأ النص بصورة مباشرة كما لو كانت القراءة سهما متّجها من القوس إلى الهدف، هكذا وباستقامة مطلقة، بل القارئ يقرأ النص انطلاقا من أفقه الخاص ووفقا لمحدّدات القراءة السياقية» (كاظم، 2007) فيصير القارئ عنصرا فاعلا ليس في إنتاج المعنى فحسب، بل ومشاركا في إنتاجه النص ككل لأن تدخل الذات القارئة في الفهم وإنتاج المعنى قد يضيف أشياء للنص ليست موجودة فيه، وبعبارة أخري، ربّما سيضيف معاني ودلالات لم يقصدها صاحب النص نفسه. كما هو الحال عند "رومان إنغار دن" «الذي يعتقد بأن العمل الفني الأدبي في حاجة دائما إلى هذا النشاط الإنساني الذي يعمل فيه القارئ خياله من أجل أن يُكمل العمل ويحقّقه عيانا» (الأحمر و دادوة، 2009) أما «"آيزر" فينطلق من أن القارئ هو الغاية الكامنة في نيّة المؤلِّف حين يشرع في الكتابة، وعليه فإن واجب النقد أن يبيّن كيف ينظّم الكتاب المدروس طريقة قراءته ويوجّهها بغاية الحصول على الأثر المبتغى، ثم يُظهر ردّة فعل القارئ في ملكاته الإدراكية أمام السبل التي يقترحها النص المقروء...» (سحلول، 2011)

وفي أواخر العقد الثامن من القرن الماضي- يضيف الدكتور- «...وتحديدا في عام 1979م، اقترح الإيطالي "أمبيرتو إيكو"(Umberto Eco) في كتابه (القارئ في النص) تحليل ما أسماه (القراءة المتعاونة أو المستجدية)، وهي دراسة كيف يبرمج النص شكل تلقيه ودراسة ما يقوم به القارئ، أو بالأحرى ما ينبغي أن يقوم به كي يستجيب على نحو حسن للنداء الكامن في بنية النص... ثم جاء بعد ذلك "فيليب هامون" و"أوتين"

خلال العقد الثامن من نفس القرن ليقوما بدراسة عملية القراءة، فقدّما تحاليل محدّدة ودقيقة تلقي الضوء على ما يميّز هذا الجانب أو ذاك في عملية القراءة... ثم ظهرت بعد ذلك طريقة جديدة لدراسة عملية القراءة على يد "مشال بيكار" الذي أخذ فيها بعين الاعتبار القارئ الحقيقي، وقد عرض منهجه هذا في كتابين:- الأول صدر عام 1986م بعنوان:(القراءة كلعبة)- والثاني عام 1989م بعنوان: (قراءة الوقت، وهو يرى أن الوقت قد حان لنطرح جانبا تلك القراءات النظرية المجرّدة لدراسة قراءة ملموسة وصائبة وهي القراءة التي يقوم بها القارئ الملموس المحدَّد ... وعلى نقيض القارئ المجرّد الذي اقترحه "آيزر" و"إيكو" فإن القارئ الحقيقي الملموس هو الذي يدرك النص بذكائه وبرغباته وثقافته وبقيوده الاجتماعية والتاريخية وكذلك شخصيته اللاواعية...» (سحلول، 2011).

لقد كان هذا التحول في الأفكار والصراع المحتدم، الأثر البارز في ميلاد نظرية جديدة أولت عناية خاصة بالمتلقي، وبوّأته مكانة أقل ما يمكن أن توصف به أنها مكانة مبالغ فيها من حيث سلّمته زمام النص ومفاتيحه لإتمام نقائصه وملئ فراغاته وفق فهمه وإدراكه الخاص، وحجّتها في هذا أن (النص إنما كُتب من أجله)، لينتقل الدرس النقدي على إثرها من ثنائية (المبدع-النص)، إلى ثنائية (النص-المتلقي).

إن النص الأدبي في ضوء هذه النظريات نتاج التفاعل المتبادل بين النص ببنيته اللغوية وتشكيلاته الفنية، وأفق المتلقي بأدواته الإجرائية وخلفياته. والمعنى بنْية لا تتحقق إلا في إطار هذا التفاعل، لذلك فهي تلغي الذات المبدعة وتلغي معها كل ظروف الإبداع أو الإنشاء.

فصارت القراءة نشاط يرتكز على عناصر معرفية يكون المتلقي قد امتلكها من ممارساته السابقة والقراءات المختلفة التي تُعينه على فهم النصوص وتأويلها، حيث يتعامل معها بما يملك من ذخيرة معرفية وخلفيات فكرية وإيديولوجية، تمكّنه من ملئ فراغات النص على نحو ما. و"إضاءة" المناطق الغامضة فيه وفق نظرته الخاصّة.

وهي أفكار صيغت من الأسس النظرية للهرمينوطيقا الفلسفية التي نادى بها "غادامر" و"هايدغر" والمتأثرة إلى حدّ ما بـ(فينومينولوجيا) "إدموند هوسرل"Husserl Edmund" (1859م-1938م) يلخّصها "أحمد واعضي" في النقاط التالية(بيطام، 2004): **1**-فهم النص حصيلة امتزاج أفق المعاني لدى المفسّر مع أفق المعاني في النص ولذلك فإن اشتراك ذهنية المفسّر في عملية الفهم ليس بالمذموم، بل شرط وجودي لحصول الفهم.**2**-الفهم الموضوعي للنص يعني الفهم المطابق للواقع، وهو غير ممكن لأن العنصر الباطني أو ذهنية المفسّر وقبلياته شرط لحصول الفهم.**3**-عملية فهم النص غير منتهية، فإمكانية القراءات المختلفة للنص لا تعرف حدودا تتوقّف عندها، إذ إن الفهم تركيب وامتزاج بين أفق معاني المفسّر وأفق معاني النص، ومع كل تحوّل في المفسّر وأفقه تتاح إمكانية جديدة للتركيب والامتزاج وولادة فهم جديد.**4**-ليس ثمّة فهم ثابت غير متحرّك، ولا يُمكن تحديد فهم بوصفه النهائي الذي لا يتغيّر لنص من النصوص.**5**-ليست الغاية في تفسير النص القبض على مراد المؤلف، فنحن نواجه النص وليس المؤلّف، وما المؤلّف إلا أحد القراء ولا يتميّز عن باقي المفسّرين والقراء، والنص كيان مستقل يتحاور مع المفسّر فينتج عن ذلك فهم للنص، وهكذا فالمفسّر لا يعبأ بالمقاصد والغايات التي أراد المؤلّف التعبير عنها.**6**-لايوجد مناط أو معيار لفحص التفسير القيّم من غير القيّم.

غير أن أصحاب هذه النظرية لم يكونوا أفضل من سابقيهم كما نرى، فهم أيضا حصروا فعل القراءة وعملية الفهم بين بنية النص وأفق المتلقي، ليُقِرّوا

للقارئ حقوقه المهضومة في الدراسات النقدية السابقة، وتخلص القراءة من سيطرة المؤلف (بزعمهم)، وتحرير الفكر من الضوابط المنهجية السابقة التي فرضتها علمنة الممارسة النقدية سابقا.

إن المناهج النقدية المتزاحمة توحي بشكل جلّي أنها اختلفت حول آليات ولوج النصوص، أو لنقل: فشلت في العثور على مفتاح لمغاليقها، ومردّ هذا الفشل ربّما إلى التعصّب لعلم محدّد أو فكر معيّن، وإلا لما شهدت الساحة النقدية قيام منهج جديد على مؤاخذات أو سلبيات مناهج سابقة.

وعموما فإن عمر التنظير النقدي الحديث والمعاصر شهد ثلاث محطات بارزة يمكن تحديدها كما يلي:

أ-محطة أولى: وهي محطة(المبدع) ومثّلتها حركة نقد القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين المتأثّرة بنتائج البحوث الإنسانية (النقد التاريخي، والنفسي، الاجتماعي...).

ب-محطة ثانية: محطة (النَّصّ) حيث مثل النص فيها محور الدراسات النقدية وقد انطلقت مع الشكلانية ثم التفكيكية فالبنيوية مع بداية الستينات من القرن الماضي. وقد استفادت من نتائج البحوث اللّسانية (السوسيرية) على وجه التحديد.

جـ-محطة ثالثة: كُرّست (للقارئ) أو (المتلقِّي) مع مطلع السبعينات والتي وجاءت -كما تشير بعض الدراسات-لتخليص النقد الأدبي من والبساط الممتد بين البيئة والعصر والمجتمع الذي تاه فيه السياقيون، وتحريره من قفص النسيج اللغوي الذي أوقعه فيه النسقيون.

غير أن هذه الأخيرة كغيرها من المحطات التي سبقتها لم تسلم من السلبيات والاختلالات. فهي الأخرى وقعت في العديد من المطبات التي أظهرت تعسّفها في حق أكثر من عنصر في النص الأدبي.

ولعلّ أبرز ما تؤاخذ عليه، (السلطة الممنوحة للمتلقِّي) وهي كما تبدو سلطة فاقت حدود البحث عن دلالات النص وإدراك مقاصده وإبراز ما قد ينطوي عليه من قيم، سلطة تبدأ مع بداية كتابة النص الأدبي، فهو ينتقي ويملي على المبدع ما يُرضيه من الألفاظ، بحيث «...إذا كانت المعاني خاصّة المبدع، فإنّ الألفاظ ألفاظ المتلقِّي، وأن يجد المبدع الألفاظ معه، وبإزاء ناظره إذا ظفر بالمعنى، فهذا يعني أنّ المبدِع لحظة الظفر تلك يكون مسكونًا بالمتلقي...وهذا يعني أنّ للمتلقي سلطة على النصّ تبدأ مع بدايات التفكير عند المبدع». (كموني، 2005)

5-مناقشة نظريات القراءة:

صحيح أن للقارئ حضور أثناء عملية الكتابة لكن هذا الحضور مهما قيل عنه ومهما بلغ فهو لا يتجاوز حدود تمثيل التقاليد الفنية السائدة، وأما الاختيارات اللغوية فلا تعدوا محاولة من المبدع لاستدراج قرّائه وشدّ انتباههم وترغيبهم في القراءة، وعلى الرغم من أن هذا الحضور يقيّد البعض من حرية المبدع، غير أن فيه من الإيجابية ما يجعلنا نتجاوز وسمه بالقيد، وإذا أردنا تفسير الظاهرة بشيء من الموضوعية ودون تحيز لطرف قلنا:

هي ممارسة المبدع للنقد على نصّه باعتباره أول متلقٍ لّه.

وقلنا: إنها ظاهرة صحّية في الإبداع وهي نابعة من حرص المبدع على إبلاغ رسالته.

ثمّ قلنا: بأن المبدع كونه فرد من بيئته الأدبية والثقافية لابدّ أن يكون متشبعا بعناصرها ومؤمنا بتقاليدها ولا يملك إلا أن يخضع لما تمليه.

ثم إن هناك حقيقة أخرى هي أنّ: «النصّ يُنسَب بمنطوقه ودلالة ألفاظه صحة أو خطأ، واستعماله لأداة من أدوات الدلالة أو تلك -لقائله لا لقارئه. وهل يقوم النقد الأدبي وتفضيل شاعر على آخر

إلا على حسن أو سوء اختيار لفظ للدلالة على معنى يقصده الشاعر ويعنيه؟! ولو كان الانتساب للقارئ لكان شعر امرئ القيس شاميًّا حين يقرأه أهل الشام، وحجازيًّا حين يقرأه الحجازيون...». (المعراوي، 2000) ولنُسبت قصائد فحول الشعراء لابن سلام الجمحي وابن قتيبة والجاحظ ...، ولتقاسم النقاد والقرّاء النصوص أو كانوا فيها شركاء!!!

إن السلطة الممنوحة للمتلقي في ضوء التنظير النقدي المعاصر تجعله يتحرّر من كل القيود والضوابط. فحين يُقال: «لا يُمكن فصل النص الذي صُنع لكي يُقرأ عن القارئ الذي يقرأه» (أركون، 1996)وحين يُقال: «النصّ مفتوح، وإنّ القارئ والمتلقي ينتجه في عملية مشاركة، وهذه المشاركة ليست هي الاستهلاك، وإنما هي اندماج القراءة والتأليف في عملية دلالية واحدة، بحيث تكون ممارسة القراءة إسهامًا في التأليف» (ذريل، 2000)، وحين يُقال: «قراءة القارئ للنص إنما هي قراءة لهويته هو، إن القارئ يضم خيوط هويته فينسجها خلال استجابته للعناصر التي يتكوّن منها النص» وحجّتهم في ذلك استحالة تجريد المتلقي من ذاتيته لحظة اختلائه بالنص، حجّة تفتح باب العبثية والتعسّف للمتلقي. وتتيح للمتلقي مجال التقول على المبدع ما لم يقُل، وتحميل النص ما لا يُطيق، فتصير القراءة كما يصفها "علي حرب": «شرحًا للنصّ أو تفسيرًا له، وقد يتعدى التفسير والشرح لكي تكون تأويلًا وصرفًا لما يحتمله الكلام من المعاني والدلالات، ولكن قد تتعدّى التفسير والتأويل، فتتجاوز المؤلّف ومراده أو المعنى واحتمالاته» (حرب، 2005) فيصير «موضوع القراءة كما دعاه "نتشه": «نزهة الأشخاص» (بلوم، 2000)

5-المبدع والنص والقارئ (حقيقة القراءة):

إن الواقع الأدبي يُؤكد بأن للنص انتماء واحد، هو انتمائه لصاحبه، أما السبيل إليه -وهذا من مهام المتلقي طبعا-من أجل فهمه وبيان قيمته فيسير في اتجاهين:

الأول: نحو اللغة التي تجسّد بُناه المتماسكة، وخصائصها الفنية، ونظامها التواصلي، (الدعامة المقالية)،

والثاني: نحو المبدع بكل تمثّلاته الشعورية والفكرية والأدبية، وما يحيط ببيئته وعصره من ظواهر ومظاهر مختلفة بما في ذلك استعماله الخاص للغة (الدّعامة المقامية). وتحقيق هذه الغاية في أسمى تجلّياتها مرتبط بكفاءة المتلقي وقدرته على كشف سر العلاقة بين الاتجاهين.

ذلك أن النص كما شخّصه "فالديس" Valdes" في كتاب" الهرمينوطيقا الفينومينولوجية ودراسة الأدب" «يتكون من الشكل والتاريخ، وخبرة القراءة، والتأمل الذاتي للقراءة» (مصطفى، 2007) أي أن «المتلقي فاعل له حضور مشبوك بعلاقات ثقافية واجتماعية ومؤسّساتية معقّدة، والنص المقروء كذلك له امتداده الموصول بشروط إنتاجه» (كاظم، 2007)

وبعبارة أخرى فإن لعملية التلقي دعامتين بحاجة إلى قارئ يملك من الكفاءة ما تجعله يتبوّأ موقعه المحوري الذي يمكنه من كشف العلاقة بين النسيج اللغوي وبساط البيئة والعصر، بعيدا عن كل أشكال التعصّب والتعسّف والعبثية.

فإذا كان ظاهر النص ألفاظ اجتُثّت من المعجم اللغوي للمبدع وفق اختيارات رضي بها، ورُكّبت ورُتّبت لخدمة معان محدّدة قصدها، وإذا أخذنا بالمفهوم العام للسياق اللغوي الذي يحدَّد فيما يسبق ويلحق الوحدة اللغوية من وحدات أخرى تتحكم في وظيفتها ومعناها، فإن إتقان قواعد اللغة ضروري لإدراك العلاقات التي تحكم عناصر التركيب، فالنحو ليس علما يُعنى بتتبع علامات الإعراب والبناء فقط، بل هو أيضا علم يعنى بمعاني الكلام ومقاصد المتكلّمين، بما

هو أداة في يد المؤلف يوظّفه بما يعطي التركيب رونقا وجمالا، ويزيد المعنى كثافة واتساعا.

ثم إن استعمال اللغة كوسيلة للتواصل والتبليغ في كل بيئة وعصر، ولدى كل فرد أو جماعة، تخضع لجملة من الأحكام والظروف التي تختلف وتتنوع بين ما هو أخلاقي وما هو سياسي وما هو ثقافي وما هو علمي وما هو ديني وما هو فني...الخ، لذلك فإن الحديث عن لغة النص الأدبي في عملية التلقي يستوجب تناولها من مستويات عدّة: فمنها ما يتعلَّق بالمستوى المعجمي وأخص هنا لغة العصر أو السياق التاريخي للألفاظ مع ما تعرفه من توسع وتحول دلالي لأسباب وعوامل مختلفة ثقافية وعلمية وتاريخية و...، ومنها ما يتعلق بالسياق اللغوي العام وعلاقته بقواعد اللغة المستوى التركيبي (النحوي)، وما تتعرّض له من اختراق من طرف المبدع لأغراض جمالية فنية، وأعني بهذا أسلوب المبدع واستخدامه الخاص للغة أو ما يُصطلح عليه (المستوى البلاغي) ، ومنها ما يتعلَّق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص وما يتميّز به من خصائص فنية، ومنها ما هو خاضع للتقاليد الفنية السائدة (تمثّلات البيئة الأدبية).

ولما كان النص الأدبي غالبا ما يتناول الموضوعات المشتركة السائدة في المجتمع، والمسائل المصيرية التي تميّز فترة من الفترات التاريخية، فكلّ إبداع: «...هو وليد عصره، وهو يمثّل الإنسانية بقدر يتلاءم مع الأفكار في وضع تاريخي محدّد، ومع مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله». (فيشر، 1971)

ثم إن «الحديث عن الأدب كمؤسّسة ينبغي البحث عن الآليات المتحكمة فيها من الخارج ومن الداخل، فالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية عمل قائم إزاء هذه المؤسّسة...». (مونسي، 2007)

ولأن «ما نقرأه هو بناء له عناصره ودقائقه وعلاقاته التي تحكمها آفاق الزمن الذي كُتب فيه، فالقراءة إذن موثوقة بالنص وتاريخيته» (مونسي، 2007) والفهم مشروط بالإحاطة بهذه الآفاق.

لذلك ومن أجل الفهم الجيّد للنصوص الأدبية لا يجب أن تتوقف عملية القراءة عند تحليل البنى اللغوية التي هي الملزومات بل يجب ربطها باللوازم، ولعل هذا ما قصده "طه حسين" من قوله: «بأن القارئ لا يمكن أن يفهم قصص أرسطوفان المُضحكة، بل لن يفهم منها شيئا إلاّ إذا كان ملِمّا إلماما واضحا بكل أنحاء الحياة اللاتينية في القرن الخامس قبل المسيح. ويضرب مثلا آخر عربيا قائلا: فهل تزعُم أنّك تستطيع أن تفهم همزية أبي نواس: دَعْ عَنْك لَوْمي فإنّ اللَّوْم إغْراءُ...دون أن تعرف النظام خاصّة والمعتزلة عامّة، وما كان لهم من مذهب وقوّة أيام أبي نواس. وكيف تستطيع أن تفهم قوله:

قُلْ لِمَن يدَّعي في العِلم فلسفةً *** حَفظْتَ شيءً وغابَت عنكَ أشياءُ...إذا لم تعرف أنه يريد النَظّام؟، فإذا عرفت أنه يريد النَظّام، فأنت في حاجة إلى أن تعرف مَن النظّام ولِمَ عرّض به أبو نواس؟، فسترى أن النظّام كان من المعتزلة الذين يقولون أنّ صاحب الكبيرة مخلَّد في النار، وإذا كان شُرْب الخمر كبيرة فصاحبها مخلَّد في النار، وإذن فأنت في فلسفة النظام وأنت متعمِّق في فلسفة المعتزلة، وأنت مُضطَرٌّ إلى ذلك اضطرارا. مُضطَر لأن تدرس التوحيد واختلاف أهل السُّنة والمُعتزلة فيه لتفهم خمرية من خمريات أبي نواس». (حسين، 1982)

ثم إنه «...لا بدّ للنص الأدبي من أن يتلبِس بعضا من أغوار النفس التي أنتجته» (عميش) لأنه كما يذكر توفيق الحكيم: «...إذا لم تكن للمبدع خِبرة عاطفية مخبوءة، فإن منظر امرأة لا يلهمه شيئاً ذا قيمة، وإذا لم يكن قد خبر الحياة في قرية أو مصنع أو

ثورة، أو حرب أو مجتمع، فإن أي كائن يمسّ هذه النواحي لا يمكن أن يوحي إليه ذي خطر، لأن الوحي لا يعمل على الفراغ» (الحكيم، 2012)ولما كان القصد هو تصميم أو خطة في عقل المؤلّف ينطوي على صِلات واضحة بموقف المؤلّف من عمله، والطريقة التي يشعر بها والأسباب التي تدفعه إلى الكتابة» (هوي، 2007)

فإن الاطلاع على الخلفية النفسية للإبداع، وتجارب المبدع في الحياة واطّلاعه على خباياها، ومدى تفاعله مع محيطه الذي عاش فيه أمر مهم بل ومُلزم لكل ممارس لنشاط القراءة. وهنا يمكن الحديث عن كفاءة المتلقي في القدرة على الربط بين الدعامتين السابقتين. «...وإن كثرة المدارسة لَتُعدي على العلم به». (الجمحي)

6-الخاتمة:

1-النص الأدبي يقع في مكان ما بين المبدع والقارئ. مبدع يبحث عن قارئ لينقل إليه أفكاره ويبوح له بأسراره وهواجسه ليشاركه همومه وآماله من خلال آلة لغوية قادرة على شدّ انتباهه ووضعه في حالة شعورية تدفعه للتواصل مع النص. وقارئ يبحث من خلال هذا النص عن المبدع باعتباره أداة لترويض النص وسبر أغواره، شأنه في ذلك شأن اللغة، لأن الغاية من القراءة ليس اكتشاف المبدع ولا دراسة اللغة، وإنما معانقة الفكر وملامسة المشاعر.

2-قراءة النص الأدبي وكشف مقاصده لا يخرج عن إطار كشف العلاقات بين الدعامتين المقالية والمقامية، وتحقيق هذه الغاية في أسمى تجلّياتها مشروط بكفاءة المتلقي واستعداده، وتكوينه، وامتلاكه الآليات اللازمة لكشف أسرار تلك العلاقات.

3-إن فكرة انفتاح النص الواحد على عديد القراءات لا توحي بتعدّد مقاصده، بل تشير إلى تأويلات يفرضها تفاوت في مستويات القرّاء، وتضارب خلفياتهم الفكرية والعقائدية، واختلاف قناعاتهم الإيديولوجية المُفضية كلّها إلى تعدّد المدارك والفهوم.

4-المبدع وعلى الرغم من التهميش ومحاولة التغييب التي حيكت ضدّه باسم العلوم والنظريات النقدية المعاصرة التي يبدو عليها الكثير من تعسّف والخضوع للإيديولوجيات المادية، إلا أنه يبقى عنصرا فاعلا في العملية الإبداعية ونشاط القراءة على حدّ سواء، بل ومصدرهما الذي لولاه ما كانتا.

5-النص الأدبي في البداية والنهاية يُنسب لصاحبه لا لقارئه. وإلا لم يقولون: (Les misérables de Victor Hugo) و(Les Fourberie de Molière) ... ونقول: معلقة امرئ القيس، ولامية الشنفرى...؟!.

7-المصادر والمراجع:

ابن سلام الجمحي. (بلا تاريخ). *طبقات فحول الشعراء*. القاهرة، مصر: مطبعة المدني.

ابن قتيبة. (بلا تاريخ). *الشعر والشعراء*. بيروت، لبنان: دار الثقافة.

أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ. (بلا تاريخ). *البيان والتبيين*. القاهرة: مكنبة الغانجي.

أرسطو. (2001). *فن الشعر*. (إبراهيم حمادة، المترجمون) القاهرة، مصر: المكتبة الأنجلو المصرية.

أرنست فيشر. (1971). *ضرورة الفن*. القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والنشر.

المظفر بن الفضل العلوي. (1974). *نظرة الإغريض في نصرة القريض*. دمشق: مطبعة طبرين.

توفيق الحكيم. (2012). *أدب الحياة*. الجزائر: دار القصبة.

توفيق الزيدي. (بلا تاريخ). *مفهوم الأدبيةفي التراث النقدي*. تونس: سراس للنشر.

حبيب مونسي. (2007). *نظريات القراءة في النقد المعاصر*. وهران، الجزائر: منشورات دار الأديب.

حسام الخطيب، و رمضان بسطاويسي. (2001). *أفاق الإبداع ومرجعياته في عصر المعلوماتية* (الإصدار 1). دمشق، سوريا: دارالفكر.

حسن مصطفى سحلول. (2011). *نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها*. دمشق، سوريا: منشورات إتحاد الكتاب العرب.

ديفيد كوزنز هوي. (2007). *الحلقة النقدية(الأدب والتاريخ الهرمينوطيقا الفلسفية)*. (خالد حامد، المترجمون) العراق، العراق: مكتبة بغداد.

زهير بيطام. (2004). *حوارات حول فهم النص وقضايا الفكر الديني المعاصر*. بيروت، لبنان: دار الهادي للنشر والتوزيع.

سعد حسن كموني. (2005). *العقل العربي في القرآن*. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

شكري عزيز ماضي. (1984). *محاضرات في نظرية الأدب*. قسنطينة، الجزائر: دار البعث للطباعة والنشر.

طه حسين. (1982). *الأدب والنقد*. بيروت، لبنان: مكتبة المدرسة.

عادل مصطفى. (2007). *فهم الفهم (مدخل إلى اهرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)* (الإصدار 1). القاهرة، مصر: رؤية للنشر والتوزيع.

عبد الجليل مرتاض. (2011). *في عالم النص والقراءة*. قسنطينة، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

عبد القادر عميش. (بلا تاريخ). *الأدبية بين تراث الفهم وحداثة التأويل*. وهران، الجزائر: منشورات دار الأديب.

عبد الله محمد الغذّامي. (1997). *الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عدنان بن ذريل. (2000). *النص والأسلوبية*. دمشق، سوريا: اتحاد الكتاب العرب.

علي حرب. (2005). *هكذا أقرأ ما بعد التفكيك* (الإصدار 1). بيروت، لبنان: الوؤسسة العربية للدراسات والنشر.

فؤاد زكريا. (2004). *جمهورية أفلاطون*. القاهرة: دار الوفاء للطباعة والنشر.

محمد أبوريان. (1964). *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة*. مصر: الدار القومية للطباعة والنشر.

محمد أركون. (1996). *الفكر الإسلامي(قراءة علمية)* (الإصدار 3). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

محمد إقبال حرب. (31 أوت, 2017). *دور المسرح في بناء الأجيال الصاعدة*. تم الاسترداد من https://mudawinaty.net/.

محمد المبارك. (1999). *استقبال النص عند العرب*. بيروت، لبنان: المؤسسة العربيةللدراسات والنشر.

محمد صياح المعراوي. (2000). *الماركسية والقرآن أو الباحثون عن عمامة لداروين وماركس وزوجة النعمان (قراءة في دعوى المعاصرة)*. بيروت، لبنان: المكتب الإسلامي.

نادر كاظم. (2007). من القراءة الأدبية إلى القراءة الثقافية. *الملتقى الدولي للسرديات*. بشار: جامعة بشار.

هارولد بلوم. (2000). *خريطة للقراءة الضالة* (الإصدار 1). بيروت، لبنان: دار الكنوز الأدبية.